

旦角审美·性别意识·文化透视

李祥林

作者赐稿

—

西方戏剧仅仅要求演员与角色合二为一，东方戏曲则进而要求演员、行当、角色三位一体，行当是戏曲表演者完成角色创造时必不可少的手段。作为汲取多种因素的大综合性艺术，中华戏曲讲程式，分行当，以独具特色的生、旦、净、末、丑的行当化表演吸引着观众，成就着民族化风格。从性别研究（gender studies）研究东方戏曲和女性文化的关系，对二度创作中以旦角艺术为主的“女角与行当”问题尤其不可忽视。

（一）走俏的旦行艺术

古往今来，塑造在东方戏曲舞台上的女性角色形形色色、千差万别，但总体上行当归一，这就是“旦行”。作为戏曲行当中女性角色扮演的统称，“旦”之得名由来是迄今仍在探究的戏曲发生学课题之一。从表演实践看，其在戏曲大成于宋元之前即已产生，由来不可谓不古。任二北先生不同意王静安《古剧脚色考》关于旦之晚出的观点，就曾细心爬梳史料提出反证：“在我国戏剧史上，以现有资料为限，应著明旦之为戏，已具重点凡七事：始见于汉民间胡妲之‘戏倡舞像’，次见于魏废帝时之为‘辽东妖妇’，次见于南齐东昏侯之‘作女儿子’，次见于初唐之所演合生戏，次见于盛唐朝野之演悲旦《踏谣娘》，次见于中唐上下之演‘猥褻之戏’，次见于晚唐之所谓‘弄假妇人’，——一线贯注，脉络分明。脚色之名始见于何时，为一事；若脚色之实

始于何时，乃另一事。”⁽¹⁾有如女性形象是戏曲文学中创作者和接受者关注的焦点，旦行也从来是舞台表演中不让于（甚至超过）生角的主要行当之一，成为东方戏曲审美中一大亮点。戏曲在艺术上成熟于宋元时期，而“中国戏剧之脚色，宋元以来，即以生旦为中坚。”⁽²⁾女演员占群体数量优势的元杂剧舞台上多塑造正面女性，遂有跟“末本”并立的“旦本”流播世间；长于闺怨弃妇题材的南戏以“无一事无妇人”著称，虽说是生旦戏但往往以女角表演为戏中最煽情动情的看点所在。更有研究者发现，从南戏算起，纵观中国戏曲音乐上千年发展历史，无论南腔还是北调，最早的声腔应属于女腔为先；即便是小旦、小生和小丑的三角戏中，也是以旦唱为主⁽³⁾。在杂剧发达的元代，跟记载男性剧作家事迹的《录鬼簿》并立的戏剧学专著，亦有“记南北诸伶”、专门为保存一代女性演艺盛迹的《青楼记》。及至近世，尽管有种种因素牵制下的生、旦消长，但随着时代推移和风气渐开，总体上还是把旦行艺术一步步推向了舞台表演和观赏的角心位置，具里程碑意义的梅、程、荀、尚“四大名旦”崛起在煌煌国剧舞台上，其带动下各地方剧种中旦行发达走红之势，可谓是他行当无与匹敌。

花、雅之争，地方戏以不可遏制的势头蓬勃兴起并在表演艺术方面有长足进步，一大批富有创造精神的演员登台亮相。仅就乾、嘉时期刊刻的《燕兰小谱》、《扬州画舫录》、《日下看花记》所载，当时北京、扬州二地的知名艺人有近 200 人，其中大部分都是旦行演员。乾隆年间二上北京、一下扬州、影响极大的川籍秦腔名角魏长生，即工花旦，以旦角表演艺术驰誉天下，是四大徽班入京前京城舞台上的佼佼者。以四大徽班进京为诞生标志的京剧虽然是以生行走红拉开历史帷幕的，但是，自清初至道光年间，无论昆腔、京腔、秦腔

上演的剧目，莫不以旦脚为主。据吴太初《燕兰小谱》所载花部演员名下所注剧名，计有《烤火》、《滚楼》、《吉星台》、《龙蛇阵》、《打门吃醋》、《别妻思春》、《百花公主》、《樊梨花送枕》、《小寡妇上坟》、《王大娘补缸》、《潘金莲葡萄架》等 20 多出，几乎无不是以做功见长的旦脚戏。再看乾隆年间刻印的《缀白裘》，其中载录当时流行的花部剧目亦没有一出不是如此。即便是第一个北上进京献艺的三庆徽班，其领班人高朗亭仍是以旦行而非其他行当擅名当时的。随后，由于朝廷三令五申禁演梆子乱弹，戏班子为图生存不得不改变剧目内容，与之呼应，便是生行取代旦行而执掌梨园舞台，遂有菊坛上程、余、张“老生三杰”名扬天下。但此局面并不长久，时代推移促使审美风尚转化，20 世纪初“通天教主”王瑶卿登台亮相，他大胆改革旦角的唱腔、表演及扮相，使旦行在京剧行中的配角局面发生扭转，加上“四大名旦”奋发努力，以及坤角艺术脱颖而出，旦行又当仁不让地顶替生角成为观众兴趣的倾斜所在。且听 1918 年上海梅社编辑发行的《梅兰芳》一书如何说：

“近日北京剧界之势力隐然以旦角为中坚，双庆社无梅兰芳竟无丝毫支持之能力，论者谓三十年前后剧界变迁之最大痕迹即须生与旦角之消长而已。夫老生一途久占梨园最高位置，自大老板以降，名伶辈出，戏园之台柱子通例既以老生任之，此外青衣，花衫，小生，黑头，老旦各角不过为其左右手供其搭配而已。而何以自谭鑫培死后，梅兰芳应运而起，老生势力一落千丈，旦角竟执剧界之牛耳，一若老谭为老生结局之英雄，而梅兰芳为开辟剧界新局面之娇儿者，梅兰芳之美丽之色，聪灵之姿，翻陈出新，进取不息，乃演成今日剧界以旦角为中坚之新局面……”此乃时运使然，不以个人主观意志为转移。

“缺旦戏难演，无旦不成班。”巴蜀戏剧界至今流行着前辈传下来的这句行话，由此可见旦角在梨园行当乃至观众心目中的台柱子位置。“生、旦、净、末、丑”是东方戏曲表演行当的大类划分，此外，各行当内部又有更具体的二级划分。一般说来，系统下子系统划分的粗细有助于说明该系统功能发挥的丰富程度，同理使然，戏曲各行当二级划分的多寡亦庶几可为我们提供一个窥视该行当发达程度的量化参照。尽管这种二级划分由于标准不统一而在梨园迄无定论，但以书为证看看当今若干流行的成说还是可以的（净、末、丑历来不如生、旦二行发达，此处暂略）：一本普及性艺术教育书籍言及近代戏曲行当基本类型，生行分为老生、武生、小生、娃娃生4类，旦行分为正旦、花旦、闺门旦、武旦、老旦、丑旦6类⁽⁴⁾；当今权威的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷则从戏曲史角度，将老生、小生、武生、娃娃生以及外、末6类并归生行，而旦行包括正旦、花旦、贴旦、闺门旦、武旦、老旦、彩旦7类⁽⁵⁾。从艺术人类学角度看，犹如日常生活中女性服饰总比男性装束变化多样，舞台上旦行的类型划分也总是比生行更丰富多彩、精致化程度更高，此乃饶有趣味的戏曲文化现象。不仅如此，在地方剧种里这种分类更见细致，有的剧种中旦行二级分类甚至高达14个支系，除了前述名目外，还有什么襟襟旦、折子旦、鬼狐旦、烟花旦、娃娃旦等等⁽⁶⁾。如此态势，绝非其他任何戏曲表演行当所能望其项背。旦角作为梨园卖座的“看点”所在、世人对旦角艺术的格外垂青，由此可以窥豹。大众欣赏趣味和社会文化心理刺激、鼓励、诱导着东方舞台上这女角行当的发达，作为程式化、行当化审美中倍受宠爱的对象，旦角表演艺术得天独厚地形成了一个分类细致又功能完备且风韵盎然的美学体系。

（二）谁看？谁被看？

作为“被看”的艺术，旦行在戏曲舞台上角心地位的确立和发达态势的形成，其原因是多方面的。立足艺术人类学（artstic anthropology），从性别研究角度切入，可以发现至少有三种目光交织在旦角审美的“看”中，对之当作辩证分析。

首先，是来自人类两性心理中正常性别期待的目光。从文化人类学角度看，旦行与生行并立舞台上，跟生活中原本有男有女一样，是人类正常的性别互补心理和伙伴关系的投射和反映。作为生命意识灌注的文化符号，艺术是人为的也是为人的，它体现着人类生存意志也满足着人类心理需求，因此，即便按照戏剧是生活的反映这最浅白的定义，你也无法将人类固有的性别心理从戏剧创作与戏剧接受的心理动机中排挤出去。弗洛伊德博士以叛逆者姿态用文明世界向来所不齿的性欲望、性心理乃至色情白日梦来解释世人心目中崇高的审美和艺术，虽有种种以偏概全的过激之处，但你最终不得不承认，他那奇奇怪怪的言论中时时包裹着极严肃的真理。鲁迅当年对梅兰芳艺术的评论固然不全为后人所认同，但他谈到男旦现象时说是男人看见“扮女人”而女人看见“男人扮”，无意中正触及潜藏在戏曲审美中的性别文化心理奥秘。“舞台小天地，天地大舞台”，戏曲中有生有旦正如生活中有男有女、自然界有雄有雌，阴阳互补，两性共生，天经地义地满足着人类“男慕女而女慕男”的正当心理欲求，一点也没有什么好大惊小怪的。即便是在“男主外，女主内”的中国古代封建社会，森严冷酷的礼法制度死死栓住了女性的双足而千方百计要断绝她们走出家门抛头露面参与社会生活的念头，阴险恶毒的道学家们紧紧“盯梢”着整个社会以堵截在性审美观上可能出现的任何异端，也终究遏制不住男演员装扮女角色的“弄假妇人”在观演场面上的屡屡亮相。尽管这错位式装扮提供

的仅仅是一种性别审美赝品，但就接受者而言，“男看女”的观众心理却是实实在在并未经过任何化装的；尽管这“男看女”在“菲勒斯中心”语境中染上了强烈的性占有欲念，但你也不能说其深层中丝毫没包含人类反观自身进行审美中天然喜爱异性这正常的性心理。惟其如此，即使把目光放得更远也就是从戏剧发生学角度来看，女角也当仁不让地是最最古老的原生性而非派生性表演行当之一，纵目大江南北，那些散布在田间地头、保留着更多原始朴素气息的民间小戏或有着戏剧因子的民间演艺活动尽管千差万别，但以一女一男“对子戏”或“两小戏”为脚色中心的表演体制则万变不离其宗（类似情形从龙江剧前身“二人转”以及早期评剧、黄梅戏中犹能见到）。这，当然不能不从人类性别本身得到最基始也最自然的合理解释。

其次，是来自女权呐喊的目光，跟女性不甘雌伏渴望表现的内在需求有关。我们旨在考察通过戏曲表现出来的男权语境中的女性人权意识，因此，对上述问题的分析就不可能仅仅停留在前一层面（尽管是最基本层面）。从总体上讲，成熟在中国封建社会后期的戏曲毕竟是在女权败北而又抗争不息的氛围中生长起来的艺术，边缘化境遇中戏曲和女性天然亲密的携手导演出东方舞台上女性世界的多姿多彩，也势必给戏曲行当中专为表现女性形象而设的旦角艺术发展以长效、有力的潜在推动，这自不待言。就个案而言，以京剧为例，轰轰烈烈的“五四”运动拉开了中国走向现代的帷幕，时代风云变幻下妇女观的消长也对舞台上女角行当的兴衰以直接外部刺激。从 20 世纪初到抗日战争爆发前的这段时期，中国大地上发生了诸多重大变化，从女权研究角度看，随着封建王朝被逐下历史舞台，资产阶级民主思想传播日益广泛，数千年来压抑束缚中国妇女的封建伦理道德受到无情抨击，女权主义运动初步兴起，妇女的社

会地位开始有所改善。这一时期，也正是京剧旦行艺术走向兴隆，女性开始步入京剧领域的时期。京剧旦行艺术在时代新风推动下长足发展的标志之一，就是坤角的崛起。在封建落后的以男权为中心的国度里，在“男女有别”、“女子足不出户”的森严礼法钳制下，在“女人祸水论”、“男女同台，有伤风化”的精神压力下，由于官方限制和世俗偏见，女演员要以女性身份登台远远比男扮女登台表演所遭遇的社会阻力大得多。明清两朝就多次下令禁止女演员在公共场合登台演出，说到底，是要阻止女性在“家门外”在社会大舞台上抛头露面（类似禁令在西方演剧史上也有过，如在莎士比亚时代，最初饰演《罗密欧与朱丽叶》中女主角的就是类似东方戏曲中“男旦”的男演员。前不久获奥斯卡金奖的好莱坞影片《莎翁情史》，对此就有如实叙说）。1772 年左右，连民间传说中那个几下江南风流无比的清代皇帝乾隆爷也强力禁止女演员在京城公开亮相，更使得女演员逐渐从戏曲舞台上销声匿迹。难怪早期的京剧界是“全男班”盛行，在此男人主宰的天下，当然也就拒收女弟子也不用女艺人。及至后来，即使是在风气渐开、坤角初起时期，女演员登台仍难免遭受冷眼，如《六十年京剧见闻》所述：“从前京剧演员只有男性没有女性，这就是男扮女的由来。光绪中叶有了女演员，但受到歧视，被称为髦儿戏。进不了大班，男角称为名伶，女角则以坤角呼之，以示区别。一方面是受重男轻女封建旧观念的支配，另一方面则是因为坤角的艺术难与男性名角比拟，大都演些减头去尾的唱工戏。”⁽⁷⁾然而，斗转星移，毕竟时代不同了，从 19 世纪末到 20 世纪初，西学涌入，社会革命，改良主义兴起，民主思想传播，妇女观念进步，兴女学、戒缠足、妇女解放、男女平等成为蓬勃涨潮之势，女权意识随人权意识觉醒的空前张扬为清扫剧坛上的陈规陋习带来了曙光。男女同台得到“五四”

新文化运动者的大力提倡，一方面是舞台上以男扮女的传统“人妖式的方法”遭到严厉抨击，一方面是“以女演员扮女性的方法，应运而生”⁽⁸⁾。1927年，王瑶卿率先打破京剧界不收女弟子的行规，收李慧琴为徒；继而，同年在梅兰芳门下亦出现了第一个女弟子新艳秋，后者30年代与雪艳琴、章遏云、杜丽云共同当选为菊坛“四大坤旦”，名噪一时。随之，又有民国政府对男女合演禁令的取消、坤班在各地方戏舞台上相继走红以及女性观众进入剧场等等，诸如此类，莫不给旦行艺术发展以有力刺激和积极推动。

第三，是来自男权欲望的目光，跟男子渴求性占有欲望满足的心理有关。诚然，人类生命繁衍过程中的性选择直接促进了人对自身以两性差异为前提的性审美感的形成，但随着人类历史步入两性平权关系被打破的“男人时代”，整个社会对女性的审美中又不可避免地要被蒙上“菲勒斯中心”文化阴影。对女性的“看”中处处体现出男性“偷窥”的主动意识，女性对美的追求与男性的占有欲望互为因果的存在，男权礼赞下的女性被欣赏得到了甚至包括女性自己在内的全社会认可。这种男对女的强势观看，作为社会现象，从现代西方影视广告中“奇观文化”（the culture of the spectacle）盛行犹可见到，其正以展示女性躯体和满足男性窥淫心理为商业化卖点。也就是说，“在一个由性的不平衡所安排的世界中，看的快感分裂为主动的/男性和被动的/女性。起决定作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人的形体上。女人……同时被人看和被展示，她们的外貌编码成强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。”⁽⁹⁾。在“菲勒斯”霸权高高树立的环境中，群体弱势的女性（严格说是“女色”）作为“被看”的对象，总是不可避免地落入一双充满占有欲望的异性之眼的“看”中。正是在这种“看”

的性心理定势下，迎合大老爷们儿性冲动性幻想的郎才女貌、才子佳人故事在华夏诗歌、小说、戏曲里走红千古不衰，从而也导致以青春美貌为必备生理条件的“二八佳丽”角色在红氍毹上层出不穷。以所扮人物角色的年龄划分，旦行无非老、小二类，从古到今，最有舞台亮色最为观众喝彩的总是那年纪年轻、腰肢婀娜、步态俏丽、风流万般的小旦，从社会学角度看，这绝非偶然。因为，年轻化的性对象在男权主义的语境里恰恰是更符合社会心理期待的。号称梨园“中坚”的生旦戏，说到底不过是以“红粉佳人，青衫秀士”为中坚。你看，在这个被社会吹捧成至高性爱理想的“郎才女貌”的婚恋模式中，“才”完全不受什么长幼老少的年龄限制，“貌”却必以芳龄高低为有无资格进入“被看”行列的铁门槛，表面公平的阴阳搭配中二者从来就没有真正平起平坐过。因此，作为程式化的性对象符号，也就难怪才子佳人悲欢离合故事演绎不尽的梨园舞台上表现“水做骨肉”般的年轻貌美女性的小旦艺术从来都红得发紫，相比之下，难免有“鱼眼睛”也就是“人老珠黄”之嫌的老旦一行非惟在地位上远不如前者而且在戏曲史上的出现也迟得多。检索古典剧本可知，老旦这行当并非戏曲自来就有，未见于宋元南戏，彼时中老年妇女或由净扮或由外扮（如《琵琶记》中的蔡母，即写明由“净”扮演），且往往还是捧逗式插科打诨的次要角色，盖在年老女性在戏中并不怎么重要，没有相应的地位，充其量不过是老年男性角色的附庸罢了。有时，剧本干脆在角色交代上直书一“母”字，该类人物无行当可归且无足轻重的事实由此可见。即便是在元杂剧中亦仅见于少数几种刊本而并不普遍（如元杂剧中自称“老身”的夫人，《秋胡戏妻》明言“老旦”扮，《倩女离魂》仅言“旦”扮，《西厢记》则由“外”扮，可见尚无定型），直到明后期传奇里方才正式确认了老旦在行当中

的地位⁽¹⁰⁾。透过一层看，戏曲舞台上小旦为主走红而老旦晚出居次，跟当今影视画面中多以年轻漂亮的女性形象为商业化卖点一样⁽¹¹⁾，某种程度上不能不说是渴望性幻想、性心理满足的登徒子们以强势的男性中心话语暗示、诱导、鼓励的结果。对此，我们不必讳言。

（三）男旦、踩跷及其他

如上所述，华土戏曲成熟在封建社会后期，旦行艺术的产生和发展不可避免地要受到男性中心话语的强势染指。典型例子，莫过于戏曲表演中演员与角色性别错位式的“男旦”。“男旦”的实质也就是舞台上男子反串女角，此非我中华独有，其在世界上不少国家的传统表演中都能见到。这种非常态的“男扮女”反串现象，就性别心理而言，又往往跟“菲勒斯”强权社会对女演员的禁绝有关。在欧洲，莎士比亚剧作中的女角色通常都是让年轻的男孩来扮演，便是因为伊丽莎白时期英国禁止女演员上台表演而造成的。既然如此，从发生学角度看，说“男扮女”或“男旦”这表演艺术自诞生起就跟性别歧视的社会观念有着不解之结，想必无人提出异议。在中国，“四大名旦”标志着近世京剧舞台上旦行艺术的发达走红，而梅、程、荀、尚没有一个不是以七尺男儿身饰演二八佳丽式女子的高超技艺赢得海内外众口赞誉。但无可辩驳的是，男旦作为封建文化孕育出的一种奇特甚至畸形的社会现象，分明又透露出戏曲艺人社会地位低下的现实（尤其是饰演女角的艺人），透露出愚昧陈腐的礼教制度压抑、禁锢、剥夺女性参与公共活动权利的事实，其骨子里深藏着男权中心社会对女性（女色）既渴望又拒斥、既赞美又诅咒的矛盾心理。明明是女角，为什么偏偏要让男子而不准女性来演？男扮女行当千古不衰的背面，反照出男尊女卑社会反对女子抛头露面粉墨登场唱戏文的道德企图。况且，即使不说“男

女同台，有伤风化”，古代戏文中常常有帝王将相、圣贤仙佛出现，加之宫廷民间不时搬演酬神戏、庙会戏、庆祝戏，如此场面，岂容身份贱而又贱的小女子随意登台冲撞、冒犯、亵渎“神灵”。无须讳言，发达的舞台技艺搅和着病态的文化基因铸就了男旦艺术，唯此，对之的评价便成为近百年中国文化史上众说不休的话题。“男旦”一名虽是在“坤旦”崛起后为了区分才产生的，但男旦作为梨园演出事实远远早于也胜于坤角，难怪鲁迅说，“我们中国最伟大最永久的艺术是男人扮女人。”当年，新文化运动的激越战将鲁迅对京剧舞台上男扮女式的男旦艺术不以为然的重要原因之一，有很大程度就是出于对数千年禁锢人性尤其是女性的封建礼教的痛恨。《略论梅兰芳及其他》诸文，与其说是在把批评矛头对准作为个人的梅兰芳，倒不如说是在抨击一种自病态化历史土壤产生的病态化社会现象，作者的立足点是在社会学而非艺术学。惟因男旦产生的根底深处含有这种病态的社会学基因，直到今天，仍有言辞激烈者拿它和东南亚的“人妖秀”表演并提，视其为“变异人性”的艺术而主张让其消亡。

男性话语中心对旦行艺术的染指，不仅仅体现在阴阳倒错的“男旦”上。且来看看旦角表演的“四功”、“五法”吧，有看戏经验的老观众皆知，旦角儿一上台来，腰肢要柔，步态要碎，走起路来“风摆柳”、“扭麻花”才风情万般最招人爱怜。细细想来，如此柔弱（甚至是孱弱）的步态身段，总不免使人想到过去时代步履蹒跚姿态扭捏的缠足女子的“三寸金莲”。读元明清剧作，你常常可以见到剧中男子对女子缠足的由衷赞美乃至肉麻依恋，这当然不会不直接或间接地投影到女角行当的表演之中。古代戏曲舞台上的演出实况如何，因无录像资料存留下来而今人固不得见，但其技艺经后世口口相传也多多

少少在旦行表演中留下蛛丝马迹。梨园行话有道：生角要俊要帅，旦角要柔要媚。媚是一种动态美，旦角要怎样动才媚才美呢？前辈川剧艺人讲，得让旦角的步态身段随着锣鼓点子“zhuai”（或“zuai”，四川话中翘舌音和不翘舌音往往混淆，该字由上“小”下“足”构成）起来。研究川剧颇有心得的王朝闻曾写道：“大约是二十年代，成都一位鼓师王瑞成，所谓‘五虎大将’之一的名家，也就是少数健在的鼓师王官福的老师。他是一个很有必要本事很有名望的鼓师，人们称赞他那创造性的高艺，有这样的说法，旦角不‘zhuai’他（的锣鼓）能把旦角打得‘zhuai’起来。‘zhuai’是一种四川土话，艺人手抄本上往往写成‘𠂔’，也就是对旦角活泼、轻盈以至轻佻的舞步的俗称。所谓打得‘zhuai’起来，就是指打击乐促使演员舞蹈得带劲一些，舞蹈得更具角色特定的情绪状态”⁽¹²⁾巴蜀方言中这个由“小、足”组合而成的“𠂔”字，再形象也再明白不过地道出了旦角表演语汇深处隐藏的性别文化谜底。缠足是旧时代女子能否成为男权社会“被看”对象的基本条件，作为病态化的性审美目标，它为男子提供着勾魂夺魄般的性刺激和性心理满足。把“𠂔”作为戏曲女角行当的技艺追求和审美标准之一，正是由男权主位语境所造就的并顺应着男对女的那种不健康的心理期待，对此我们不必讳言。由于这种原因，“恋足癖”在梨园舞台上的投影又不限于此。川剧中有一种“趑趑步”，系旦行专用，表演时双脚前掌着地，起脚跟，双膝微屈，脚颈绷直，细步急行，在台上发出均匀的“嗒嗒”声，如折子戏《放裴》中的李慧娘即用此步。究其由来，该步法乃是从跷步或跷功演变而来⁽¹³⁾。至于戏曲中为旦角表演艺术专用的踩跷，众所周知，恰恰是女子缠足陋俗在舞台上最直接也最写实的体现，那捆绑在演员脚下的“跷”，其造型即是一双活灵活现的“三寸金莲”。旦角踩

跷，在旧时又更直观地称作“装小脚”（男旦的一双天足由此得以遮掩），其在中国戏曲表演史上虽非像有人说的起自魏长生，但恰恰是“自魏三擅名之后，无不以小脚登场，脚挑目动，在在关情”（《燕兰小谱》卷三），以致“京伶装小脚，巧绝天下”（《金台残泪记》卷二），八方效仿。单从性别视角看，有如缠足，旦角踩跷的产生无疑为满足男权化的“看”提供着更充分的性审美对象（须知，当年魏长生就是借踩跷来助长其表演之色情意味的），对此前贤已多指证。既然如此，这象模象样“装小脚”的“踩跷”，在20世纪初新文化运动中也就难免被目为封建尤物而痛加鞭挞；待新中国建立以后，随着女子缠足陋习被彻底废除，其在全社会“破四旧”浪潮中就更是不可逃避地被赶下了戏曲舞台。

然而，人类历史的发展从来不是直线式的那么简单。半个多世纪过去了，迄今戏曲舞台上，旦角依然在“ ”（zhuai），男旦艺术还是那么风光，甚至绝迹已久的跷功又重新出现在改革开放后的梨园中并赢得观众喝彩（如新编目连传奇《刘氏四娘》中，就有女主角的踩跷表演）。对此，我们究竟该作何看待和评价呢？不可否认，男权中心的封建主义文化在东方戏曲躯体上烙下了深深的印迹，尽管作为社会形态的封建时代已一去不复返，但其残留的阴影在意识形态领域还不能一下子彻底扫除，对之进行文化社会学意义上的清算，在今人是势在必然。但是，又须指出，从学术研究立场出发剖析旦行艺术深处的性别文化密码，绝对不是说今天的作戏者或演戏者沿用此手段塑造人物展现技艺就怀有什么不健康的性别意识。事实上，此乃历史的积淀，从发生学意义上可以指认隐藏其中的性别歧视基因，但它跟后世借此程式化手段进行创作和表演的作家、艺术家并无瓜葛。譬如旦角踩跷虽源于对“三寸金莲”的模仿，可

它偏偏在梨园舞台上发展出一种无可取代的高难度的技巧之美，而后世演员向台下观众活灵活现地展示踩跷技巧时，或者说后世观众津津有味地欣赏台上演员的跷功时，绝不能说他们就怀有封建士大夫那种“恋足癖”似的病态赏玩心理。同理，一旦社会背景转换，随着性别歧视色彩淡化和技巧审美特征突出，男旦作为一种假定性“反串”艺术也就自有其某种存在合理性。如今，人们感兴趣的仅仅是舞台技艺，使他们沉醉其中的也只是透过此展示出来的演员功夫，而对其背后隐藏的文化密码并无所知也不必知晓。当年，辛亥革命后，不少持见激烈者视踩跷为封建文化残余，主张应同缠足一样废弃，这固然不错，但他们又忽略了，跷功起自缠足但并不等于缠足，其作为程式化的舞台表演技艺更多凝结着的还是一辈又一辈艺术家的心血和经验，对后者我们没有理由轻视甚至抛弃。今有社会学者主张分别从跷的“技术功能”和“象征功能”这不同层面来认识其功过是非⁽¹⁴⁾，倒不失公允。事实上，对“男旦”、“踩跷”以及诸如此类现象，我们都应分别从技巧审美角度和性别审美角度作一分为二的辩证分析，既不因其艺术学价值就回避其社会学病根，也不因其社会学病根就否认其艺术学价值。从畸形的文化生发出非凡的技艺，这是一种奇特的“蚌病成珠”现象，其在东方戏剧史上恐非仅此一二例，识其糟粕不等于就弃其精华，因噎废食、连孩子同洗澡水一块儿泼掉是不可取的。

注 释：

(1) 任半塘《唐戏弄》第八〇四页，上海古籍出版社1984年版。

(2) 周贻白《中国戏剧史》第722页，上海中华书局1953年版。

(3) 刘正维《证西皮女腔先于男腔》，载《中国音乐学》1992年第4期。

(4) 《大综合舞台艺术的奥秘——中国戏曲探胜》第 182—184 页，高等教育出版社 1990 年版。

(5) 《中国大百科全书·戏曲曲艺》第 350—351、55—56 页，中国大百科全书出版社 1983 年版。

(6) 邓先树《川剧旦角表演艺程》，载《川剧表演技法撷英》，四川文艺出版社 1991 年版。

(7) 江上行《六十年京剧见闻》第 170 页，学林出版社 1980 年版。

(8) 张季纯《论女演员》，载 1935 年 6 月 2 日《联华早报》。

(9) [美]劳拉·穆尔佳《视觉快感和叙事性电影》，载《外国电影理论文选》，上海文艺出版社 1995 年版。

(10) 王骥德《曲律》列举南戏（传奇）十一色中有“正旦、贴旦、老旦、小旦”四类，李斗《扬州画舫录》列举江湖十一色中亦有“老旦、正旦、小旦、贴”四类。以丑、净兼演老旦的现象在后世犹见，有的演员还以此擅名，“故钱金福、李寿山能反串《双摇会》之大娘、二娘，悉依旦行路数循规蹈矩演出，非临时贴锅插科打诨者可比。又丑兼演老旦，内行称为‘抱演’，此例渊源甚古。明刊本南戏《琵琶记》，蔡母即由丑扮演也。京剧《清风亭》贺氏，亦照例由丑角应工，即所谓抱演也。故王长林父子与萧长华、马富禄师徒，皆能老旦。”（吴小如《读〈红氍记梦诗注〉随笔》，载《学林漫录》第九集，中华书局 1984 年版）

(11) 有人统计《渴望》、《风雨丽人》、《北京人在纽约》等 14 部走红当今的电视剧主角时发现：“14 个领衔主演的女主角的漂亮比例高达 90% 以上，而领衔主演的男主角的漂亮比例为 18%，相差 70 多个百分点。女主角

的相貌之美是男主角的 7 倍左右”，而 “女主角的年龄集中在二三十岁，……四五十岁的中年女性和 60 岁以上的老年妇女没有一个担任女主角。”显然，“漂亮不会钟情于老年人”，“年轻漂亮的女性形象几乎成为当今影视剧作的一大特色。”这种对女演员相貌的看重，正基于传统意识，“与出于支配地位的男性眼光有关”（见《世纪之交的中国妇女与发展》第 316——320 页，金一虹等主编，南京大学出版社 1998 年版）。

（12）王朝闻《万丈高楼平地起——〈川剧艺诀释义〉序》，载《川剧艺术》1980 年第 1 期。

（13）《川剧旦角表演艺术》第 15 页，阳友鹤口述，刘念兹等整理，中国戏剧出版社 1960 年第 2 版。

（14）黄育馥《跷在京剧中的功能：性别研究的观点》，载《社会学研究》1998 年第 2 期。